

O *Canto do Sertão* na *Bachiana nº 4*: uma perspectiva sociomusicológica

Ana Judite Oliveira Medeiros

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Norte

Maria Lúcia Bastos Alves

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Eduardo Lopes

Universidade de Évora

Resumo

O artigo traz um estudo da peça Coral *Canto do Sertão*, da *Bachiana Brasileira nº 4*, de Heitor Villa-Lobos. Trata-se de uma análise intramusical (ritmos e melodias) e também extramusical, considerando os fatores externos, como características físicas do sertão nordestino, como essas são internalizadas e ressignificadas na música. O estudo desenvolveu-se a partir do exame da partitura a fim de explorá-la sob uma perspectiva crítica, indo além da própria música, sem, portanto, sair dela. Sob uma abordagem musicológica (KERMAN, 2010; LOPES, 2014), foram identificados trechos (*tropos*) e frases (*tópicas*) que conduziram o tema (AGAWU; RATTEN, 1980), sendo observados como se moviam na música a fim de conferir-lhe o título sugerido: *Canto do Sertão*. Considerando a episteme musicológica e o exame documental, levantamos a discussão sobre até que ponto a música, em sua linguagem, pode trazer ou estabelecer pontos de identificação com a realidade da região abordada, o sertão nordestino.

Palavras-chave: Bachianas Brasileiras. Sertão nordestino. Linguagem Musical.

Introdução

Ao considerar a música como uma linguagem em si mesma, mais que um veículo para outros conhecimentos, essa pode dar luz ao texto musical a partir de sua própria notação. Isto é o que propõe o presente artigo através exposição da peça Coral *Canto do Sertão*, da *Bachiana Brasileira nº 4* de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Trata-se de uma análise intra-musical e também extramusical, a partir da identificação de elementos regionais reconhecidos/identificados em sua temática: o Sertão nordestino. O estudo desenvolveu-se a partir do exame da partitura a fim de explorá-la sob uma perspectiva crítica, indo além da própria música, sem, no entanto, sair dela. Para isso, utilizamos uma abordagem musicológica, que considera como características externas à música são

internalizadas, podendo adquirir outros significados na interpretação, seja como conduz o tema ou o transforma (KERMAN, 2010; LOPES, 2014).

Em observação às características da região Nordeste, especificamente o Sertão, sejam culturais ou naturais, essas foram identificadas na peça a partir de como guardam significados em relação à região de origem. Os pontos de identificação são chamados de *tropos*; e as frases, de *tópicas* (RATNER, 1980; AGAWU, 1991; KERMAN, 2010), que sob o enquadramento musicológico, olha para o texto musical em análise, proporcionando-lhe compreensão do tema sugerido: *Canto do Sertão*. Considerando a episteme musicológica e o exame da partitura, levantamos a discussão sobre até que ponto a música, em sua linguagem, pode trazer ou estabelecer pontos de identificação com a realidade pretendida.

A *Série Bachianas Brasileiras*, de onde foi retirada a peça *Coral Canto do Sertão*, é uma obra escrita entre os anos de 1930 a 1945, período do primeiro governo de Getúlio Vargas, o qual Heitor Villa-Lobos fez parte com o projeto de educação social através da música. A *Série* consiste em uma obra sequenciada em nove suítes compostas para diversos grupos instrumentais e vocais. Sua estrutura remete diretamente à música de Johann Sebastian Bach (1685-1750), por isso “bachianas”, com temática em canções populares e do folclore, assim “brasileiras”. Na obra cada suíte funde-se de maneira própria com a música folclórica e popular, especialmente o estilo do choro e a musicalidade sertaneja, com traços do impressionismo francês e do romantismo alemão (NÓBREGA, 1971; KIEFER, 1986). A *Série Bachianas* tornou-se uma síntese entre a matriz musical brasileira e a linguagem de Bach, sendo observada como uma concepção universalista e profundamente eurocentrada (APPLEGATE, 1998). Dessa forma, orientou Heitor Villa-Lobos a olhar para o folclore musical, dando-lhe um tratamento “bachiano”, como parte do pensamento modernista de Mário de Andrade sobre a música nacional.¹

Das nove suítes das *Bachianas Brasileiras* foram recortadas quatro delas, na pesquisa *O Sertão imaginado nas “Bachianas Brasileiras” de Heitor Villa-Lobos* (MEDEIROS, 2020), que são as peças sob a temática do Sertão nordestino, que são: a Introdução *Embolada*, da *Bachiana nº 1*; a Dança *Lembrança do Sertão*, da *Bachiana nº 2*; o Coral *Canto do Sertão* e a Ária *Cantiga*, ambas da *Bachiana nº 4*; denominadas *Bachianas Sertanejas*. Nas peças foram observadas como o

¹ Essa discussão em torno da relação Villa-Lobos/Mário de Andrade é muito mais complexa do que essa afirmação faz crer.

compositor inseriu estrategicamente elementos rítmicos e melódicos, a exemplo do baião e temas de canções populares, na construção de um imaginário da região. A apreciação e análise do Coral *Canto do Sertão*, teve por objetivo identificar tópicos nordestinas na peça, como a canção católica sertaneja e o *Canto da Araponga*, neles constam *tropos* que foram observados como se movem e possibilitam a interpretação da temática, e ainda, como são identificáveis na notação musical.

O Sertão das *Bachianas*

O Sertão descrito nas *Bachianas Brasileiras* tem origem na palavra latina *sertanus*, que significa área deserta ou desabitada, derivada de *sertum*, sinônimo de bosque. Também denominado pelos portugueses no século XVI de “desertão”, pois, ao saírem do litoral e se interiorizarem Brasil adentro, perceberam a grande diferença de paisagem, clima e vegetação. As definições de Sertão também tratam das terras e povoações do interior do país, e a associação entre o Sertão e semiárido nordestino é salientada pelas diferentes condições físicas, sobretudo, pela captura do discurso regionalista e o fenômeno das secas (ALBUQUERQUE, 2011).

A considerar os diferentes sertões brasileiros, tratamos especificamente do nordestino, dada sua importância histórica de forte influência ibérica (CASCUDO, 2001; MEDEIROS, 2019), sendo a sua diversidade musical que serviu de inspiração em considerável parte das *Bachianas Brasileiras*. Tal interesse é reconhecido quando Heitor Villa-Lobos, em visita aos estados da Bahia e Pernambuco, extasiou-se diante da riqueza folclórica, em busca do populário local, “embrenhou-se nos sertões daqueles estados, passou temporadas em engenhos e fazendas do interior” (MARIZ, 1977, p. 39). Do material musical recolhido compôs buscando aproximar, o máximo possível, a afinação dos cantadores de seus instrumentos, quando percebido como “desafinação”. Para ele, a empostação (ou desempostação) do canto nos aboios dos vaqueiros e nas danças mais dramáticas, como também os desafios, “tudo o interessou e despertou-lhe o sentido de brasilidade que trazia no sangue” (MARIZ, 1977, p. 40).

A sub-região do Sertão – para localizá-la na Geografia, como ambiente ávido por explorações, seja na literatura, na música, nas artes em geral – foi e continua sendo alvo da ação política, principalmente por suas condições físicas ou por concentrar baixa condição de subsistência, o que contribui para o estereótipo de que “as multiplicidades e as diferenças individuais são apagadas, em nome de

semelhanças superficiais do grupo” (ALBUQUERQUE JÚNIOR, 2011, p. 30). No processo identitário, quando as diferenças são apagadas, a região e seu povo são generalizados, apesar de sua múltipla expressão cultural.

O que se tem assistido é uma referência ao Nordeste que se estende ao Sertão, de forma a localizá-lo e o aprisionar em outro lugar, buscando desfazer noções que cristalizam a região, situada hierarquicamente entre o Norte e o Sul do país. Por vezes, essas noções deixam a desejar as especificidades do espaço, valendo-se de estereótipos e suas multiplicidades. Assim, as diferenças individuais são apagadas, em nome de semelhanças superficiais de um grupo dominante. Na realidade, tem-se uma região e uma população tão expressivas que ultrapassam as invenções formuladas sobre elas, como relações de poder e do saber delas correspondente.

Os arquétipos são muitos em torno de uma ou de tantas realidades dessa região, passando por condições de uma política exploratória, que atravessou um século em busca de mostrar a terra da Caatinga, do tupi, *ka’a* (mata) e *tinga* (branca), mata branca, o único bioma exclusivamente brasileiro (BOLIGIAN; MARTINEZ; GARCIA; ALVES, 2005), que a partir de fragmentos de sua realidade, definiu-se um Nordeste, e em particular do Sertão. Definições fundadas no final do século XIX, que se seguiram no século XX, sendo permeadas e divulgadas amplamente na literatura, como a terra das secas, exposta em *O Quinze* (1930), de Raquel de Queiroz, e *Vidas Secas* (1973), de Graciliano Ramos; seja de natureza incorrigível, como em *Os Sertões* (1987), de Euclides da Cunha; seja do fanatismo religioso, como em *Fogo Morto* (1943), de José Lins do Rego, entre tantos outros. Sendo na contemporaneidade, uma das regiões chuvosas e redescoberta além dos estereótipos históricos construídos sobre ela.

Se demarcações geopolíticas do regionalismo são determinadas pelas condições sócio históricas, isso traz um significado peculiar à região, reafirmando-se como um referencial de identificação, que inclui não apenas questões físicas e econômicas mas também um plano simbólico na institucionalização de um espaço ideológico cultural, que significa também uma representatividade política que especifica uma região “construída”, “imaginada”, fruto de um trabalho e sustentação de determinados significados sociais (COSTA, 1988). Já no discurso da história (FREYRE, 1985; ORTIZ, 2006; HOLANDA, 1982), a formulação de um Nordeste, e especificamente de um Sertão, ocorre a partir do agrupamento conceitual de uma série de experiências, erigida como característica desse espaço e de uma identidade regional, por meio do discurso que, muitas vezes, deixa de

fora a essência, os diferentes traços definidores que se articulam em experiências cotidianas, como fragmentos de memórias, que são tomados como prenunciadores de definição do lugar.

Entretanto, a região é muito maior que seu território e suas construções sociais. Ela nasce onde se encontram o poder e a linguagem (BENJAMIN, 2011), onde se dá a produção do imaginário, do textual, do musical e da espacialização das relações culturais. Nisso percebemos que as espacialidades habitam esses campos, como o da música e se relacionam com as forças que as instituem. Dessa forma, relembramos que o regionalismo presente pode ser considerado um processo que se torna cada vez mais significativo, como experiência, devendo ser captado onde existe e é visto pelos homens, distinguindo-se de representações de estranhos ou estrangeiros à região (COSTA, 1988).

A *Tópics Theory* à musicalidade brasileira e nordestina

Para examinar a peça *Coral Canto do Sertão*, da *Bachiana nº 4*, para além de determinismos geográficos e culturais, sua análise deu-se sob a perspectiva musicológica, considerando os fatores internos (ritmos e melodias) e externos (referência física e histórica), como são absorvidos e interiorizados na peça musical. Para isso tomamos a teoria das tópicas musicais, que são especificamente gestos retóricos, um conceito que teve origem na Teoria dos Afetos (MATHESON, 1991), começando por Aristóteles, que acreditava que a música era uma imitação (RATNER, 1980). As tópicas são definidas como um conjunto de figuras características do discurso musical, com raiz na palavra *topoĩ*, *topos*, que significa lugar, e essas em princípio, foram utilizadas para fins de análise da música popular, na qual foi elaborada como proposta semiótica na descrição dos gêneros musicais, compatível com a análise do mundo literário (DUCROT; TODOROV, 2001).

Em comparações sincrônicas entre a literatura e a música, os estilos e gêneros formaram-se e se transformaram como um elemento inovador, trazidos em proposta de análise musical semelhantes aos gêneros da fala no discurso, sob os moldes da retórica clássica (BAKHTIN, 1986). E foi essa retórica de Aristóteles e Cícero, como ideia de oratória musical, que conduziu a música poética no século XVII (BURMEISTER, 2007), que no século XVIII, tornar-se-ia a Teoria dos Afetos (MATHESON, 1991). Essa teoria tem por fundamento a filosofia aristotélica e a noção de *topoĩ*, lugares-comuns (*loci-communes*), que sob essa ótica, produz silogismos retóricos e dialéticos os quais sugerem uma visão da música como

discurso. A retórica musical é, dessa forma, baseada nos *topoi* que formam a tópica; e a tópica ancora-se na ideia de “figura” (*tropos*), que identifica um lugar. Na retórica tradicional, a figura é o todo fragmentado do enunciado cuja “configuração aparente não está conforme a sua função real, resultando em uma transformação ou transgressão codificada do próprio código” (ANGENOT, 1984, p. 97).

Na retórica musical, a *elocutio* distingue-se das figuras de palavras (*tropos*) com figuras de pensamento. Dessa forma, contribui na organização do conjunto do discurso, dividindo-se em *adiectio*, *detractio* e *transmutatio*, como pensamentos auxiliares. Essas figuras não são meros ornamentos adjacentes ao pensamento, mas responsáveis pela elaboração da matéria, a *Inventio*, como resultado de um trabalho específico sobre a própria significação (MOISÉS, 2004).

A *Topics Theory*, que parte da linguagem musical propriamente dita, dá luz à expressividade da obra e consiste em uma teoria que analisa as figuras da retórica musical como topológicas, e dão a feição e a posição na articulação durante o discurso. As tópicas recompõem uma espécie de roteiro, ou esquema narrativo, que se encontra em um nível mais abstrato do que aquele do próprio motivo, sendo essa a dimensão retórica que envolve a música como forma, expressividade e sentido (MEYER, 1956; AGAWU, 1991). Essa teoria foi inicialmente estudada no universo da música europeia do período clássico, e depois ganhou amplitude em outros universos musicais, como na música popular brasileira, denominadas de “tópicas musicais brasileiras”, a fim de enquadrar a *Topics Theory* – com a proximidade e as características de estilos nacionais (PIEDEDE, 1999).

Inicialmente, as tópicas brasileiras foram classificadas em três categorias: a brejeira, a época de ouro e a nordestina. E também há as que remetem ao choro e às modinhas, entre outras, como tópicas “militares” e “pastorais” (MONELLE, 2006). A tópica se destaca quando aparece num lugar incomum, e provoca na audição, a necessidade de uma reinterpretação do elemento disjuntivo, ou inovador na peça. Esse elemento gera uma alopatia, com efeitos contraditórios ao que se sugere, sendo este um rompimento da isotopia musical, daquilo que aparentemente se confirmava. A tópica musical acrescenta um elemento inovador ou imprevisível que direciona o ouvinte a elaborar imagens e outras associações com a obra, sendo essas três primeiras tópicas as mais abrangentes à musicalidade brasileira.

A tópica brejeira, apresenta-se num estilo brincalhão e desafiador, exibindo audácia e virtuosismo, de forma graciosa e, principalmente, individualista e

maliciosa (PIEIDADE; MOREIRA, 2007). Trata-se de um gesto profundo, impresso na gênese de alguns gêneros musicais, como o choro, que difere do *scherzando*, por seu caráter menos infantil e mais malicioso e desafiador (DINIZ, 2003). Essa é uma expressão da brasilidade que se dá pelas variações melódicas da flauta, que desafia os acompanhantes a não se perder na música. Na melodia, seria um tipo de “ataque falso” da nota, no qual um “deslize” cromático no agudo faz crer que houve erro. E no ritmo, a tópica se manifesta com certas “quebras” e alguns deslocamentos irregulares que parecem brincadeiras rítmicas que, desafiadoramente, para os acompanhantes e ouvintes, atravessam os tempos como que brincando, sem se deixar perder. A tópica brejeira é encontrada em composições de Pixinguinha (1897-1973), como em *Um a Zero* e também em Ernesto Nazareth (1863-1934), como *Odeon* e *Brejeiro*.

A tópica época de ouro consiste em um estilo com os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, em que imperam a nostalgia, a simplicidade e o lirismo, com certo “frescor” na melodia. É um pouco do mundo lusitano nas evocações do fado e na singeleza das modinhas. Manifesta-se como um Brasil mais interiorano, vindo do passado com volteios e floreios melódicos, padrões rítmicos previamente determinados, e com a escala cromática descendente atingindo a 3ª do acorde em tempo forte. As melodias apresentam-se sempre em primeiro plano, estilo *cantabile*, como na *Valsa de Esquina nº 6*, de Francisco Mignone (1897-1986); e *Quando me lembro*, de Sivuca (1930-2006).

Mas é na tópica nordestina que reside nosso interesse. Nela a musicalidade nordestina aparece como um recurso empregado na expressão da brasilidade (PIEIDADE, 2003). Isso porque, desde cedo, o Nordeste “profundo”, o Sertão, apresentou-se musicalmente ao Brasil em diversos repertórios musicais, sob influência mais próxima dos ritmos africanos e indígenas, aliados às festas, aos folguedos e à musicalidade luso-árabe, com o uso do modo mixolídio, que deu origem a “escala nordestina” (ANDRADRE, 2015; CALDAS, 2010). O baião, o maracatu e as emboladas, associados à essa escala, foram amplamente utilizados em padrões, tornando-se índice da identidade brasileira (MEDEIROS, 2020). Essa tópica é identificada nas composições de Camargo Guarnieri (1907-1993), como *Lundu*; e de Villa-Lobos (1897-1959), na *Ária Cantiga* da Bachiana nº 4.

Trazê-las às Bachianas, contribui para a diminuição de fronteiras entre a música erudita e popular. Piedade (2003, p.11) diz que “essas abrem-se para que as alturas apareçam em certas figurações específicas, com tópicas e motivos

conclusivos, devidamente instalados ao final de certas progressões e ajudam na remissão à musicalidade nordestina”.



Figura 1 – Finalizações para a musicalidade nordestina
(fonte: Escala nordestina, internet)

Observa-se nas finalizações acima (figura 1), escritas em Sol, a escala nordestina adequada à organização do modo mixolídio. Além do caráter modal, há nas finalizações nordestinas, um contorno melódico próximo à música de Luiz Gonzaga. “As tópicas nordestinas são peças chave do repertório do Baião, que podem migrar para uma grande parcela de gêneros musicais brasileiros” (PIEDADE, 2009, p. 12).



Figura 2 – Fragmento, *Baião*, Luiz Gonzaga (fonte: Escala nordestina, internet)

No fragmento da canção *Baião* (1930), de Luiz Gonzaga, encontra-se a 7ª *abaixada* (figura 2), emprego comum desse recurso utilizado desde o início do século XX, “onde possivelmente Villa-Lobos buscou, isso porque muitos compositores nacionalistas utilizaram como fonte de inspiração esse nordeste musical, místico e profundo” (PIEIDADE, 2013, p. 12). Como tópica nordestina, foi encontrada nas Bachianas Sertanejas, não trazendo apenas uma localização e nomeação, mas também uma interpretação durante seu discurso musical, como é capaz de produzir afetos, identificações ou aproximações, como gestos na peça *Coral Canto do Sertão*.

O Canto do Sertão

O *Coral Canto do Sertão* é a segunda peça da *Bachiana nº 4*. Foi composta em 1931 para piano solo; e dedicada ao pianista e compositor, José Vieira Brandão. Nessa peça, são identificadas e examinadas as características do Nordeste musical, místico e “profundo”, o Sertão. Em sua análise, constam marcações inscritas na própria partitura e na identificação das tópicas nordestinas, que, sob feição brasileira de evocação bucólica, caracteriza uma remota paisagem sertaneja, “Geograficamente longe e perdida no tempo, tão imersa e sutil, que nem sabemos onde verdadeiramente ela existe” (NÓBREGA, 1971, p. 68).

Ao referir-se à ficção que se diz haver na sensibilidade ao ouvir Villa-Lobos, Nóbrega (1971, p. 68) acrescenta: “E ele, deitado em sua rede, na tarde modorrenta, o sertanejo ouve um canto dolorido, sem brilho e sem paixão, quase indiferente, enquanto a araponga pontilha a melodia com a sua percutida voz”. Seu comentário aponta para uma melancolia persuasiva de encanto, em *Medium* bucólico, sob a forma lenta em gênero coral ao estilo de Bach. A peça segue em registro grave nos acordes, com uma melodia que se desenvolve sob um tema de canção religiosa, interrompido por um Si *bemol* repetitivo em *ostinato*.

A José Vinícius Brandão
CORAL - (Canto do Sertão)
 CHORAL - SONG OF THE JUNGLE
 No. 2 from Bachianas Brasileiras No. 4
 H. VILLA-LOBOS
 Op. 1111

Lento

a tempo

Poco rallentando

Finis

Now seldom revised by the composer

Copyright 1993 by G. Knebel Music
 Copyright 1993 by Universal Edition Ltd. and a third, the publisher of the edition.
 Printed in Germany
 www.universaledition.com

17 - 1111

1

Ostinato - Canto da Araponga Baixo da viola sertaneja Tema da canção sertaneja

Figura 3 – Coral *Canto do Sertão*, primeira parte (fonte: internet)

A peça, ao mesmo tempo que pode trazer aspectos deterministas da paisagem sonora sertaneja, também os contradiz. Isso, porque, em princípio, é composta como reflexo do ambiente *Medium*, em que sons da natureza são trazidos por imitação a fim de descrever uma cena, um lugar, mas também não dão pistas claras sobre onde e como é esse lugar. Essa primeira contradição encontra-se na referência que se faz ao espaço geográfico, em que a música é compreendida como livre em linguagem e julgamento (KANT, 1980) e se amplia para além das descrições deterministas (HUMBOLDT, 2016).

Na execução da peça, estão presentes diferentes materiais temáticos, como Canto da Araponga, os Baixos da viola sertaneja e a canção sertaneja católica (figura 3), que demonstram características regionais. Esses materiais dão pistas do pensamento musical de Villa-Lobos ao descrever a cena do Sertão, neles estão contidos *tropos* e *tópicos* nordestinas, informações que contribuem para estabelecer uma lógica no processo composicional como também na coesão com a temática. A gênese das Bachianas aparece com essas características, por um processo gradual de amadurecimento da percepção do compositor para com a região. Na descrição dos temas encontram-se aproximações com aspectos técnicos da música de Bach, sendo proveniente de um movimento já esperado pelo renascimento dos estudos desse compositor no final do século XIX, difundidos para estudos paralelos de síntese na música brasileira (KEIFER, 1989; ANDRADE, 2015), e, assim, identificáveis nas suítes das Bachianas Brasileiras.

Seção A (cc.1-32)
 Frase a (cc.1-8 e 16-24)

Frases b (cc.9-16 e 25-32)

Seção B (cc.33-92)
 Frase c (anacruse do c. 33-44 e anacruse do c. 59-70)

Frases d (anacruse do c.45-50)

Frases e (cc.51-58 e 71-87)

Somente no c.87

The image displays a musical score for 'Canto do Sertão' in G major (one sharp). It identifies five melodic themes: Theme A (measures 1-8 and 16-24), Theme B (measures 9-16 and 25-32), Theme C (measures 33-44 and 59-70), Theme D (measures 45-50), and Theme E (measures 51-58 and 71-87). A diagram with blue lines and circles illustrates the relationships between these themes, showing how they are repeated or varied throughout the piece. Theme E is noted as appearing only in measure 87.

Figura 4 – Temas presentes no Coral *Canto do Sertão* (FELICE, 2016, p. 55)

Na estrutura do Coral *Canto do Sertão* (em redução na partitura, figura 4), há na peça uma sequência de cinco temas melódicos, que foram inspirados em uma canção católica sertaneja nordestina (TARASTI, 1995), com duas seções:

seção A (compassos 33-92), com duas frases; e a seção B com três frases, tendo a frase D repetida; e as demais frases, C e E, que se repetem por duas vezes. Em todas as melodias (apenas suas alturas), encontra-se o uso do *Cantus Firmus* à moda medieval, com sua *finalis* e *confinalis*

Na seção A, as frases A e B, repetem-se as quais têm em comum a cadência elidida, isto é, a última nota da frase anterior é repetida na frase seguinte, e dessa forma confirma-se a tônica (figura 4). Há uma semelhança com Bach, no que assegura também seu título de Bachiana, quando tais finalizações foram utilizadas frequentemente pelo compositor no início das fugas, com uma nota atada à nota anterior do episódio. É isso que ocorre em todas as frases nas seções A e B, exceto nas frases D e E.

Nos compassos iniciais da peça (figura 5), nota-se a repetição de uma nota mais aguda em *ostinato*, sendo esta, provavelmente, sua característica mais marcante: o Canto da Araponga. “O canto triste e monótono da Araponga” (TARASTI, 1995, p. 203), com a escrita da nota Si bemol na voz superior das frases, caracteriza-se pela articulação em *martello* de uma nota curta e aguda em *ostinato*. Essa é uma referência ao canto desse pássaro que migra para o Sertão em tempos mais chuvosos, o que se atribui a essa nota um caráter de tópica nordestina (TARASTI, 1995), a qual sugere o título *Canto do Sertão*.



Figura 5 – Coral *Canto do Sertão*. Seção A. Ostinato (nota Si bemol) (FELICE, 2016)

Esses sons expressam a sonoridade de um mundo externo à música, que, no contexto de modernização nacionalista, são utilizados como expressão da nacionalidade brasileira. Desse modo, são os textos “não musicais” que lançam luz sobre a escrita musical, na medida em que suas formas se expressem em diálogo entre o texto musical e o não musical (LOQUE, 2007). Dessa forma, segue-se a característica mais marcante da obra, sua identificação com aspectos da região em *Medium* como meio para determinado fim, como o clima e a paisagem em

Mittel, como meio, matéria e ambiente de modo de comunicação, ambas linguagens expressivas (BENJAMIN, 2011). O *Canto da Araponga* não consiste em determinismo geográfico, mas em uma tópica musical na qual se ampliam a realidade e suas associações. O *Canto da Araponga* em *ostinato* localiza-se estrategicamente como recurso recorrente em toda a peça, apontando ser uma tópica nordestina.

Seção B

Início da frase c C.33 *Ostinato em oitavas*

Largo

4ª J 5ª J 4ª J 5ª J 4ª J

5ª J 4ª J 4ª J 5ª J

Figura 6 – *Canto da Araponga* em ostinato duplicado (FELICE, 2016)

No decorrer da peça a característica do *ostinato*, desenvolve de forma ascendente aumentando a intensidade de **f** até **ff** e depois **fff** (figura 6). O *ostinato* torna-se cada vez mais um elemento dramático, que progressivamente se duplica, triplica-se, contribuindo para um grande adensamento e tornando o espaço sonoro condensado, isto é, há uma fusão sonora (SALLES, 2009). Desse modo, não se pode ignorar a ambientação construída em torno do *Canto da Araponga*, que começa com menos intensidade emocional e ganha amplitude ao longo da peça até atingir um ponto máximo de dramaticidade, “esta ambientação iniciada é gradativa do pré-núcleo como passagem de abertura na Forma Sonata Clássica” (CAPLIN, 1998, p. 147), em que é possível adaptá-la à observação da peça.

No tocante às características nordestinas, que podem compor uma tópica, atribuímos ao *ostinato* no *Canto da Araponga*; à canção sertaneja católica que passa pelos acordes em coral; e à sucessão de baixos em imitação da viola sertaneja. Entretanto, é o *Canto da Araponga* o mais expressivo e repetitivo em toda a peça, o que lhe conferiu o título de *Canto do Sertão*. Até o final o *Canto da Araponga* aparece numa cadência autêntica confirmando a chegada da tônica em intensidade “fortíssimo” *fff*. Nessa cadência, há uma condensação de textura, em que as *quatro, três e duas vozes* anteriores são diluídas em uma única camada, fazendo movimentos descendentes com notas cromáticas. Essas partes exploram vários registros nos quais as frases aparecem como uma grande síntese final da peça, confirmando a presença do *Canto da Araponga* em todos os momentos.

Trasformação do ostinato

C.71

Cânone em 3^{as}

C.75

Stretto

Início do cânone direto em relação ao c.71

C.72

C.73

C.74

C.75

Figura 7 – *Canto da Araponga* em ostinato quadruplicado (FELICE, 2016)

Uma das características de cadências utilizadas por Villa-Lobos é a *wagneriana*, em que se observa toda a agitação da obra concluída em oitavas em

região grave sobre a nota Sol, como um harmônico “puro”, sendo um demonstrativo de “impossibilidade de concluir satisfatoriamente todo o processo cromático desdobrado até aquele instante” (SALLES, 2009, p. 144). E no trecho final (figura 8), toda a intensidade sonora diminui, em uma refração de *ostinato* que aparece de forma mais sutil, em relação aos trechos anteriores e com apenas uma inflexão rítmica. O *ostinato* ainda aparece e, nesse caso, o *Canto da Araponga* não é mais alternado com articulação de outros acordes, mas confirma a escolha do título.

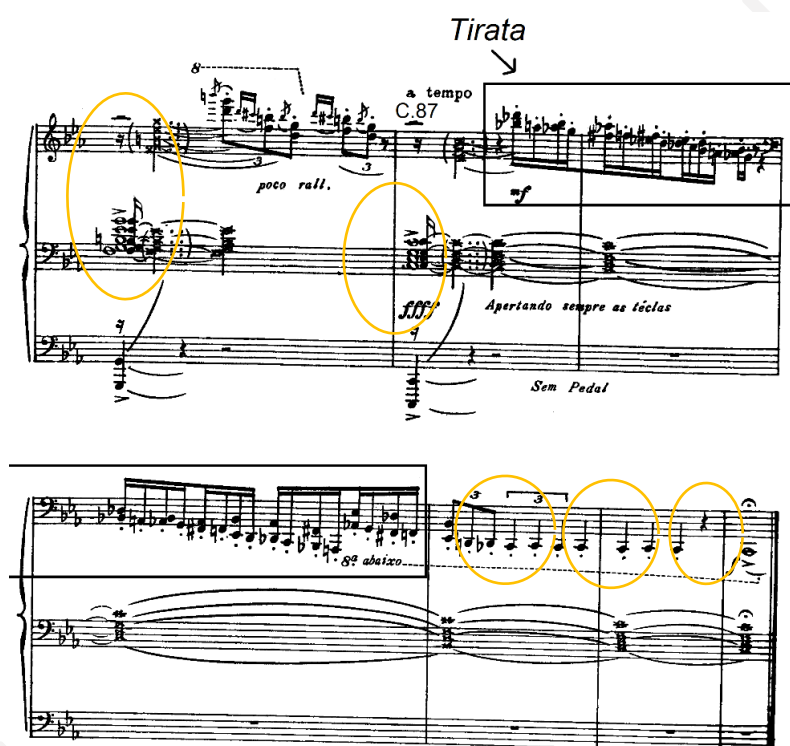


Figura 8 – Cadência final – Tirata (FELICE, 2016)

Considerações Finais

Trazer uma análise musical da peça Coral *Canto do Sertão*, a partir de sua própria notação, faz-nos reconhecer a objetividade e subjetividade da linguagem musical. Dois aspectos que não estão opostos, mas coexistem e se complementam, em que o primeiro apresenta como a notação pode dar luz ao texto musical em si mesmo, reconhecendo nesse processo, como Heitor Villa-Lobos manipulou os elementos rítmicos e melódicos. E o segundo, como o

compositor trouxe à superfície a canção católica sertaneja, sob o modelo de coral de Bach, tornando-a significativa em seu tema de súplica; esse é interrompido pelo *ostinato* do *Canto da Araponga*, e sua significativa interpretação da migração da Araponga, também conhecido como pássaro “ferreiro”, que migra da Zona da Mata para o Sertão em tempos de chuvas (SILVA; ANDRADE; ROZENDO, 2014).

Em ambos, observamos como a subjetividade da arte nasce da sua objetividade, tornando-se significativa e significativa (WEBER, 1989). Para Weber não há análise puramente objetiva sobre os fenômenos culturais, independentemente de perspectivas particulares, mesmo que selecionadas e diluídas. E que sempre será a historicidade o caminho a percorrer quando se pretende compreender o significado cultural (RINGER, 2004). Apesar de não ser a análise objetiva o alvo deste estudo, tomamos seu posicionamento e referência por assumir que não há uma análise pura dos fenômenos culturais e, principalmente, por considerar importante buscar compreender a realidade do objeto cultural na contemporaneidade. Da importância trazida pela objetividade, o que se detém no estudo da peça Coral *Canto do Sertão*, da *Bachiana nº 4*, é a sua relevância cognitiva como linguagem musical. E dessa forma, conferimos na peça seu status de arte e de técnica, em que se encontra o profuso e dinâmico diálogo entre os elementos intramusicais e os extramusicais.

Admitimos que trazer uma análise da peça, envolve não apenas o conhecimento técnico da teoria musical exposta como também os elementos extramusicais, aqueles que vão além da própria música, como são recriados e ressignificados através da linguagem musical. Dessa forma comprovamos o quanto a teoria e análise unem-se, e essa à percepção da temática, considerando semelhantemente sua historicidade, sendo essa a abordagem musicológica pretendida. Entretanto, chama-nos atenção, que apesar da contribuição dos elementos fundamentais da música, o ritmo, a melodia e a harmonia, como ferramentas úteis para apreciação estética, esses não seriam os únicos e suficientes como linguagem da obra. Mas se posicionam como parte dela, como parâmetro daquilo que a música expressa enquanto linguagem, como assim foram observados nos destaques das tópicas nordestinas encontradas na peça.

Ressaltamos que a partitura (notação) é parte do que a música significa, essa só faz sentido se for executada, ouvida, porque é feita por pessoas e para pessoas. E como tal, é interpretável e significativa para quem produz como para quem recebe, não está aprisionada à escrita como forma única. A música é maior que o

documento, seja em sua linguagem, seja no conhecimento que dela emana. Mas é o valor extramusical que complementa o intramusical, indo além da própria notação, mas com ela, coexistindo na sua dinâmica comunicação. Com isso concluímos como o estudo do fenômeno musical é inacabado e inesgotável, o que possibilitou conexões e pontos de intercessões que favoreceram a coexistência de elementos sonoros na produção musical, tornando a obra aberta e contemporânea.

Referências

- ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. *A invenção do Nordeste e outras artes*. 5.ed. São Paulo: Cortez, 2011.
- ANDRADE, Clarissa. *A gazeta musical: positivismo e missão civilizadora nos primeiros anos da República no Brasil*. São Paulo: Unesp, 2015.
- ANGENOT, Marc. *Glossário da crítica contemporânea*. Lisboa: Comunicação, 1984.
- APPLEGATE, Celia. How German Nationalism Is It. Nationalism and the idea of Serious Music in the Early Nineteenth Century. *19th-Century Music*, [Oakland, CA], v. 21, n. 3, p. 247-296, 1998.
- BAKHTIN, Mikail M. *Speech Genres and Other Later Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986.
- BENJAMIN, Walter. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem do homem. In: BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre mito e linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2011. p. 49-73.
- BOLIGIAN, Levon; MARTINEZ, Rogério; GARCIA, Wanessa; ALVES, Andressa. *Geografia: espaço e vivência*. São Paulo: Atual, 2005.
- BURMEISTER, Joachim. *Musica poetica (1606)*. Paris: Mardaga, 2007.
- CALDAS, Waldenir. *Iniciação à música popular brasileira*. São Paulo: Amarilys, 2010.
- CANDÉ, Roland de. *História universal da música*. São Paulo: Martins Fontes, 1995. v.1.
- CAPLIN, William E. *Classical Form: a theory of formal functions for the music of Haydn, Mozart, and Beethoven*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- CASCUDO, Luiz da Câmara. *Mouros, judeus e franceses, três presenças no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Global, 2001.
- COSTA LIMA, Marcos; NASCIMENTO, Angela (org.). *O Nordeste brasileiro em questão: uma agenda para reflexão*. Recife: Editora UFPE, 2014.
- COSTA, Rogério Haesbaert. *Latifúndio e identidade regional*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1988.
- DINIZ, André. *Almanaque do choro*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. *Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- FELICE, Regina. *Referenciais neoclássicos e originalidade nas Bachianas Brasileiras nº 4 de Heitor Villa-Lobos*. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista, São Paulo, 2016.

- FREYRE, Gilberto. *Nordeste*. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio; Recife: Fundarpe, 1985.
- HATTEN, Robert S. *Musical meaning in Beethoven: markedness correlation, and interpretation*. Bloomington: Indiana University Press, 1994.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1982.
- HUMBOULDT, Alexander von; BONPLAND, Aimé. Personal narrative of travels to the equinoctial regions of America, during the year 1799-1804. Boston: Library Consortium Member Libraries, 2016.
- KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. Trad. Valério Rohden e U. Baldur. São Paulo: Ed. Abril, 1980.
- KERMAN, Joseph. *Contemplating music: challenges to musicology*. Harvard: Harvard University Press, 2010. p. 31-108.
- KIEFER, Bruno. *Heitor Villa-Lobos e o modernismo brasileiro*. Porto Alegre: Movimento, 1986.
- LOPES, Eduardo. Investigação em Interpretação Musical: paradigmas e o conceito de narrativas múltiplas. In: ZURBACH, Christine; FERREIRA, José Alberto (org.). *Investigação e(m) Artes: perspectivas*. Évora: Escola de Artes, Universidade de Évora, p. 23-36, 2014.
- LOQUE, Arcanjo Júnior. As representações na nacionalidade musical nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. Escritas: Revista do Curso de História de Araguaína, Araguaína, v. 2, 2010.
- MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos, compositor brasileiro*. São Paulo: Zahar, 1977.
- MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira. O sertão imaginado nas Bachianas Brasileiras de Heitor Villa-Lobos. 2020. 196f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2020.
- MEDEIROS, Ana Judite de Oliveira; LOPES, Eduardo. (2019). O Sertão imaginado na Ária "Cantiga" das Bachianas Brasileiras. *ERAS: Revista europeia de estudos artísticos: European Review of Artistic Studies*, v. 10, n. 2, p. 42-63, 2019.
- MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1956.
- MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONELLE, Raymond. *The sense of music: semiotic essays*. New Jersey: Princeton University Press, 2006.
- NÓBREGA, Adhemar. *Bachianas Brasileiras*. Editora Apex, Museu Villa-Lobos, Rio de Janeiro, 1971.
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.
- PIEDEDE, Acácio T. de C. A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade. *El oído pensante*, Buenos Aires, v. 1, n. 1, p. 1-23, 2013.
- PIEDEDE, Acácio T. de C. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. In: TORRES, Rodrigo (org.). In: CONGRESSO LATINOAMERICANO DEL IASPM, 2., 1999, Santiago de Chile. Anais [...]. Santiago de Chile: Fondart, 1999, p. 383-398.
- PIEDEDE, Acácio T. de C.; MOREIRA, Gabriel F. Estrutura em Villa-Lobos: uma análise do prelúdio das Bachianas Brasileiras no 4. *Revista da Pesquisa*, Florianópolis, v. 3, n. 1, p. 1-24, 2007.

PIEADADE, Acácio. Brazilian jazz and friction of musicalities. In: ATKINS, E. Taylor (ed.). *Planet Jazz*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. p. 41-58.

PIEADADE, Acácio. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista eletrônica de musicologia*, Curitiba, , v. 11, p. 1-11, 2007.

PIEADADE, Acácio. Tópicos em Villa-Lobos: o excesso bruto e puro. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL VILLA-LOBOS, 11., 2009, São Paulo. Anais [...]. São Paulo: ECA/USP, 2009, p. 127- 147.

RATNER, Leonard G. *Classic Music: expression, form, and style*. New York: Schirmer, 1980.

RINGER, Fritz. *Max Weber's methodology*. Cambridge: Harvard University Press, 2004.

SALLES, Paulo de Tarso. Villa-Lobos: processos composicionais. Campinas: UNICAMP, 2009.

SILVA, Neusiene Medeiros da; ANDRADE, Anna Jéssica Pinto de; ROZENDO, Cimone. "Profetas da chuva" do Seridó potiguar, Brasil. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 9, n. 3, p. 773-795, set./dez. 2014.

TARASTI, E. Villa-Lobos: the life and works, 1887-1959. Jefferson: McFarland, 1995.

WEBER, Max. *Essays in Sociology*. Oxford: Oxford University Press, 1989. p. 129-156.

Fontes das figuras

Figura 1 – Finalizações para a musicalidade nordestina. Fonte: Escala nordestina. Disponível em:

<https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fseteramos.blogspot.com%2F2011%2F01%2Festudo-em-mi-sustenido-maior.html&psig=AOvVaw2jueEKIDvvqrgGklEwuPd6&ust=1588713559897000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCODnkr-Rm-kCFQAAAAAdAAAAABAD>. Acesso em: 12 nov. 2018.

Figura 2 – Fragmento, *Baião*, Luiz Gonzaga. Fonte: Escala nordestina. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=i&url=http%3A%2F%2Fseteramos.blogspot.com%2F2011%2F01%2Festudo-em-mi-sustenido-maior.html&psig=AOvVaw2jueEKIDvvqrgGklEwuPd6&ust=1588713559897000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCODnkr-Rm-kCFQAAAAAdAAAAABAD>. Acesso em: 12 nov. 2018

Figura 3 – Coral *Canto do Sertão*, primeira parte. Disponível em: <https://www.google.com.br/url?sa=i&url=https%3A%2F%2Fmusicabrasilis.org.br%2Fpartituras%2Fheitor-villa-lobos-bachianas-n-4-ii-coral-canto-do-sertao&psig=AOvVaw17jDOFNSBUP5poyyVh5X0d&ust=1588886976740000&source=images&cd=vfe&ved=0CAIQjRxqFwoTCKDaubOXoOkCFQAAAAAdAAAAABAD>. Acesso em: 20 jan. 2020.

Figura 4 – Temas presentes no Coral *Canto do Sertão* (FELICE, 2016, p. 55).

Figura 5 – Coral *Canto do Sertão*. Seção A. Ostinato (nota Si bemol) (FELICE, 2016).

Figura 6 – *Canto da Araponga* em ostinato duplicado (FELICE, 2016).

Figura 7 – *Canto da Araponga* em ostinato quaduplicado (FELICE, 2016).

Figura 8 – Cadência final – Tirata (FELICE, 2016).